8 3

DIE

MALEREI IN ROM

VOR

CAESAR'S DICTATUR.

VON

LUDWIG URLICHS.



ACHTES PROGRAMM

zur

Stiftungsfeier des v. Wagner'schen Kunstinstituts.

WÜRZBURG.

IN COMMISSION DER STAHEL'SCHEN BUCH- & KUNSTHANDLUNG.

1876.

Während wir über die Geschichte der Sculptur in Rom von ihrem Anfange bis gegen das Jahr 600 in den beiden Abhandlungen von Detlefsen de arte Romanorum antiquissima (1867—68) eine zwar keineswegs vollständige[1]), aber doch gründliche und verständige Darstellung besitzen, liegt, so weit mir bekannt ist, über die Geschichte der Malerei keine neuere selbständige Untersuchung vor[2]): man begnügt sich mit der allerdings sehr guten Arbeit von Raoul-Rochette, peintures antiques inédites. Paris 1836. S. 269 ff. Vielleicht ist es nicht vergeblich, mit dankbarer Benutzung dieses gelehrten Werkes die Nachrichten, welche uns über die römische Malerei überliefert sind, noch einmal sichtend zusammenzustellen und zu vervollständigen.

In der königlichen Zeit scheint sich die Malerei auf den Anstrich der Werke aus gebrannter Erde beschränkt zu haben. Ein bekanntes Beispiel bietet der thönerne

---

1) Ich trage, ohne den Gegenstand erschöpfen zu wollen, folgende Werke nach:

Götterbilder: 546 = 208 Honos und Virtus. Val. Max. 1, 1, 8.
565 = 189 Hercules. Liv. 38, 35.
567 = 187 Pollentia im Circus. Liv. 39, 7.
573 = 182 Signa cum columnis im Circus. Liv. 40, 2.
574 = 180 Apollo. Aesculapius. Salus. Liv. 40, 37.
590 = 166 Concordia. Cic. p. domo. 30.
Ein altes Xoanon der Minerva. Strabo 13, p. 601.
Eine alte Statue der Juno Sospita. Iul. Obsequens 115.
Fides u. Mens u. s. w. im Capitol. Cicero nat. deor. 2, 23, vgl. 2, 31.

Ehrenstatuen. Auf dem Capitol: P. Scipio. Val. Max. 8, 15, 1.
L. Scipio. id. 3, 6, 2. Cic. p. Rab. Post. 10.
577? Aemilius Lepidus. Val. Max. 3, 1, 1.

Diese Statuen gehörten zu den zahlreichen Bildern berühmter Männer, welche Augustus entfernte. Sueton. Calig. 34.

Auf dem Forum kurz nach 577: Ti. Sempronius Gracchus. Plut. C. Gracch. 16.
In der Curie und im Tempel der Salus: Cato. Plut. Cat. mai. 19. Val. Max. 8, 15, 2.
587 beim Hain der Libitina: eine eherne Reiterstatue. Iul. Obseq. 77.

2) Die trefflichen Werke von Brunn und Helbig behandeln die römische Malerei nicht als Hauptsache.

Juppiter des Capitols, welcher alljährlich roth bemalt wurde[3]). Auch die Republik wandte die Malerei erst seit dem 5ten Jahrhundert d. St. häufiger an.

I. Ganz vereinzelt und um so merkwürdiger steht die Thätigkeit der beiden griechischen Künstler Damophilos und Gorgasos im Tempel der Ceres aus dem 3tten Jahrhunderte da. *Plastae laudatissimi* (so schreibt Plinius 35, 154) *fuere Damophilus et Gorgasus, idem pictores, qui Cereris aedem Romae ad circum maximum utroque genere artis suae excolucrant versibus inscriptis Graece, quibus significarent ab dextra opera Damophili esse, ab laeva Gorgasi. Ante hanc aedem Tuscanica omnia in aedibus fuisse auctor est Varro, et ex hac cum reficeretur crustas parietum excisas tabulis marginatis inclusas esse, item signa ex fastigiis dispersa.*

Wie das Plusquamperfectum *excoluerant* lehrt, sah Plinius die Werke nach dem Brande des Jahres 723=31 nicht mehr; Varro[4]) wie Vitruv. 3, 3, 5 die Sculpturen der Giebel, jener auch die *crustae parietum;* wenn die Partikel *item* dasselbe Verbum doppelt zu nehmen nöthigt, sind auch sie zerstreut worden, wenn nicht, die *signa*, wie die *simulacra* §. 158 von Reliefs zu verstehen. Das Erstere ziehe ich vor, weil die Werke verschwanden: wahrscheinlich hatte sie Tiberius bei der Vollendung der Herstellung unbrauchbar befunden.

Aber was hat man unter dem vieldeutigen Worte selbst zu verstehen? An bemalte Thonfiguren denkt Mommsen, röm. Gesch. 1, 482, an Gemälde Detlefsen und Donner bei Helbig, campan. Wandgemälde 1, S. LXV, an Reliefs des Frieses über Malereien ich, Chrestom. Plin. S. 376, und wohl auch Abeken, Mittelitalien S. 321, an bemalte Thonreliefs nach Grund, Malerei der Griechen 1, 289, Raoul-Rochette S. 279 ff. in einer sehr ausführlichen Auseinandersetzung, die sich durch archäologische Gelehrsamkeit sehr empfiehlt, aber vor einer unbefangenen Interpretation nicht bestehen kann. Wenn ich den Ausdruck, „die bemalten Terracottenincrustationen" recht verstehe, ist die letztere auch Helbig's Meinung, Untersuchungen ü. d. campanische Wandmalerei S. 12. *Utroque genere artis* (vgl. §. 138) konnten die Künstler den Tempel nicht ausschmücken, wenn sie nur einerlei Gattung, die Bildnerei in Thon, wenn auch in bemaltem Thon, ausführten, so wenig wie der Künstler des Juppiter ein Maler, oder dieser ein Werk auch der Malerei war, weil man ihn roth anstrich. Eine genügende Erklärung der Stelle liefert die Unterscheidung zwischen Giebel und Innerem; es ist sicher, dass im letzteren Gemälde, in ersterem Thonwerke sich befanden: möglich, aber nicht nothwendig, letztere auch im Innern. Versteht man also *crustae parietum* als den al fresco bemalten Kalkbewurf der Wände, der anderswo 35, 18 und 173 als *tectorium*, hier mit Varro's Ausdruck

---

[3]) Den von Detlefsen p. 6 gesammelten Stellen ist der Iuppiter minianus (lies: miniandus oder — atus) bei Cic. ad. famil. 7, 22 hinzuzufügen.

[4]) Welches Werk Plinius vor sich hatte, lässt sich nicht ausmachen. An die rerum urbanarum acta mit Detlefsen p. 11 zu denken, hindert mich, abgesehen davon, dass mir die Erklärung des Titels von Jahn, Hermes 2, S. 235 dem Sprachgebrauch mehr zu entsprechen scheint als die von Ritschl, rhein. Mus. 6, 510, der Umstand, dass die Notiz über Chalcosthenes doch kaum aus einem andern Buche herrühren wird, als die über Possis, Arcesilaus u. A.

bezeichnet wird, so stimmen auch die *tabulae marginatae* so wohl mit den *ligneis formis*, worin das *opus tectorium* oder die *picturae* von den Aedilen Murena und Varro aus Sparta nach Rom gebracht wurden (Plinius 35, 173 vgl. mit Vitruv. 2, 8, 9), dass man die Identität beider Ausdrücke, somit die Existenz von Wandmalereien im Cerestempel kaum bezweifeln kann. Eine weitere Bestätigung liefert die griechische Inschrift, die eine Vergleichung mit dem fast gleichzeitigen Epigramm des Simonides:

Κίμων ἔγραψε τὴν θύραν τὴν δεξιάν·
τὴν δ' ἐξιόντων δεξιὰν Διονύσιος

nahe legt. Endlich erscheint Demophilus aus Himera 35, 61 als Lehrer (nicht Schüler, wie Detlefsen schreibt) des Zeuxis, und zwar wohl für beide Kunstarten, da unter den von Pyrrhus aus Unteritalien nach Ambracia gebrachten Werken des Zeuxis auch *figlina opera* sich befanden.

Dass in der That unser Damophilos Zeuxis Lehrer war, ist zwar nur Vermuthung, ich glaube, zuerst von Brunn, Knstlrg. 1, S. 531 zweifelnd ausgesprochen, aber eine wegen der Heimath und der Zeit, so wie der gemeinschaftlichen Beschäftigung Beider höchst wahrscheinliche; die dialektische Verschiedenheit des Namens rührt aus der Verschiedenheit der Quellen unseres Gewährsmannes her. Nur haben wir das Zeitalter des Damophilos, wie Brunn bemerkt, etwas herunterzusetzen; dass er älter gewesen wäre als Polygnot, lässt sich ohnehin kaum annehmen. Zeuxis blühte zwischen Ol. 86 und 96 (vgl. Quintilian. 1, 10. Brunn 2, 75. Plut. Pericl. 13). Also dürfen wir seinen Lehrer um eine Generation, auf keinen Fall um mehr als 40 Jahre, früher ansetzen. Wenn er sonach frühestens Ol. 76, im Wesentlichen gleichzeitig mit Polygnot, geblüht hat und nach Rom gewiss nicht am Anfange seiner Laufbahn, sondern erst als berühmter Künstler eingeladen worden ist, so leuchtet ein, dass seine Gemälde nicht gleichzeitig mit der Einweihung des Tempels im J. 261 = 493, sondern erst 20—30 Jahre später verfertigt werden konnten. Ohnedies würde die Zeit von 2—3 Jahren, welche zwischen dem Gelöbniss desselben 258 = 496 und der Einweihung verstrich, kaum zu der Verfertigung aller jener Kunstwerke hingereicht haben; wollte man aber die Schlacht am Regillus, also jenes Gelöbniss mit Livius 2 Jahre früher ansetzen, so würde die Schwierigkeit, welche in dem hohen Alter der Maler liegt, um so viel grösser. Auch behauptet Varro die Gleichzeitigkeit der Ausschmückung und der Erbauung des Tempels nicht. Die Verbindung der jungen Republik mit der Heimath des Ceresdienstes in Unteritalien und mit Sicilien blieb, ehe die Samniter Capua, die Campaner Cumae eroberten, die Karthager auf der Insel sich ausbreiteten, schon der Getreidekäufe wegen lebhaft; auch kennen wir genug Postumier, welche den von ihrem Ahnherrn gelobten Tempel zu schmücken nlaAss und Mittel hatten, um die Einladung der griechischen Meister bis gegen das Ende des 3tten Jahrhunderts hinunter zu rücken. Im J. 288 = 466 und 290 = 464 waren Söhne des Siegers am Regillus Consuln, der erste von ihnen weihte den Tempel des Dius Fidius ein. Also wird einer von beiden das Werk, welches seinem Vater den Ursprung verdankte, während das Geschlecht des Erbauers Sp. Cassius nach dessen unglücklichem Ende erloschen oder verachtet war, durch jene Bildwerke und Gemälde griechischer Künstler verherrlicht haben.

Nachher hören wir lange nichts von römischen Bildern. Einheimische Künstler von Bedeutung gab es nicht, und die Verbindung mit Etrurien war durch die vejentischen und andere Kriege, mit Campanien durch die Macht der Volsker unterbrochen, später Campanien selbst von fremden Eroberern überzogen.

Indessen war wenigstens eine handwerksmässige Kunstübung mit dem Rom eigenthümlichen Bildnissrecht verbunden. In dem Atrium adlicher Häuser wurden die Wachsmasken der Verstorbenen bemalt, in Schreinen aufbewahrt und mit einander durch gemalte Linien, wahrscheinlich Gewinde (stemmata) vereinigt (s. z. B. Marquardt 5, 1 S. 246. Mommsen, röm. Staatsrecht 1, S. 358 ff.). Da die Abformung von Masken in Gyps und deren Ausguss in Wachs nach Plin. 35, 153 erst von Lysistratos, dem Bruder des Lysippos, d. h. um das Jahr d. St. 430 (Ol. 116) erfunden wurde, können wir zwar die Sitte in dieser Ausbildung nicht für älter halten, aber eine freiere Porträtnachahmung muss, da sie mit den gentilicischen Leichenbegängnissen zusammenhing, bedeutend älter gewesen sein. Ausser diesen Masken enthielten die Atrien die gemalten Bildnisse der Triumphatoren in ganzer Figur auf ihrem Wagen (Iuvenal. 8, 1. u. a. St.), welche nicht alles künstlerischen Werthes entbehren konnten.

Diese realistische Richtung sollte der römischen Malerei, auch als sie zu monumentaler Bedeutung erhoben wurde, überwiegend bleiben, sie auch von vornehmeren Bürgern üben lassen.

II. *Apud Romanos quoque honos mature huic arti contigit, si quidem cognomina ex ea Pictorum traxerunt Fabii clarissimae gentis, princepsque eius cognominis ipse aedem Salutis pinxit anno urbis conditae CCCCL, quae pictura duravit ad nostram memoriam, aede ea Claudi principatu exusta.* Plin. 35, 19.

Quid sibi voluit C. Fabius, nobilissimus civis, qui, cum in aede Salutis, quam C. Iunius Bubulcus dedicaverat, parietes pinxisset, nomen iis suum adscripsit? Valer. Max. 8, 14, 6.

An censemus, si Fabio nobilissimo homini laudi datum esset quod pingeret, non multos apud nos futuros Polyclitos (l. Polygnotos) et Parrhasios fuisse? Cic. Tusc. 1, 2, 4.

αἱ ἐντοίχιοι γραφαὶ ταῖς τε γραμμαῖς πάνυ ἀκριβεῖς ἦσαν καὶ τοῖς μίγμασιν ἡδεῖαι, παντὸς ἀπηλλαγμένον ἔχουσαι τοῦ καλουμένου ῥώπου τὸ ἀνθηρόν. Dionys. 16, 6. Diese Stelle ist zuerst von Visconti, Journ. des Savants 14, 7 p. 364. Oeuvr. var. 3, 344 vgl. R. Rochette S. 276, dann von Niebuhr röm. Gesch. 3, 405 auf die Gemälde des Fabius bezogen worden.

Ein merkwürdiges Datum. Wenn, wie wahrscheinlich, der Geschichtschreiber Q. Fabius Pictor der Enkel, der Consul des J. 485 = 269, C. Fabius Pictor der Sohn jenes Malers war[4]), so ist dieser im Jahr 290 vielleicht schon Senator, auf jeden Fall noch ein Jüngling gewesen. Seine Jugend fiel also in die Zeit des von Unteritalien aus rasch und stark hereinbrechenden Hellenismus, welcher durch die Berührungen mit den von hellenischer Cultur durchdrungenen Städten Campaniens und Apuliens ununterbrochene Nahrung erhielt. Es lässt sich kaum anders annehmen, als dass Fabius grie-

---

[4]) Ueber die Familie der Pictores vgl. Du Rieu, de gente Fabia p. 143 ff.

chische Werke in Unteritalien selbst gesehen hatte, von griechischen Lehrern in der Kunst unterrichtet worden war. Da der Tempel von einem Hauptthelden des zweiten samnitischen Krieges, dem Consul C. Iunius Bubulcus, im J. 443 = 311 gelobt, im J. 447 = 307 von demselben als Censor in Verding gegeben, im J. 452 = 302 als Dictator geweiht wurde, hat die Thätigkeit des Malers 2 Jahre vor der Einweihung des Gebäudes begonnen. Sie bezog sich höchst wahrscheinlich auf die Thaten des Helden in Apulien, derentwegen er an den Nonen des Sextilis im J. 443 = 311 einen Triumph feierte, dem Jahrestage des Festes der Göttin. Es war also ein Triumph- und Schlacht-Gemälde. Ueber den Kunstwerth belehrt uns das anerkennende Urtheil des feinen Kunstkenners Dionysios, das mit der bekannten Stelle de Isaeo 4 verglichen Folgendes besagt: Mit den älteren Bildern der Griechen hatte das Werk des Fabius die feine Zeichnung, namentlich die scharfen Umrisse gemein; es unterschied sich aber von ihnen durch das blühende, auch durch Mischung der Farben gefällige Colorit; endlich fehlte dem Bilde alles kleinliche Beiwerk (vgl. Welcker zu Philostrat. p. 396), es gehörte ganz der Megalographie an. Die Farbenwirkung, welche der jüngern griechischen Kunst angehört, mag Fabius an den unteritalischen Gemälden des Zeuxis bewundert haben; die Freskomalerei entsprach der in seiner Nähe in Etrurien und Latium herrschenden Kunstübung.

III. Den Triumph des M' Curius Dentatus über Pyrrhus 479 = 275 verherrlichte wenigstens im Atrium des Hauses ein Bild des Triumphators (Iuvenal. 8, 1); von einem öffentlichen Gebäude hat sich keine Nachricht erhalten.

IV. Im Jahre 282=272 triumphierte L. Papirius Cursor zum zweitenmale über die Samniter, Tarentiner und ihre Bundesgenossen. Den ersten glänzenden Triumph über die Samniter (461=293) bezeichnete die Einweihung des Tempels des Quirinus, den zweiten, sowie den im Jahre 490=264 von dem Consul M. Fulvius Flaccus über die Vulsinier gefeierten zwei Tempelgemälde.

Picta quae nunc toga dicitur purpurea antea vocitata est, eaque erat sine pictura. eius rei argumentum est . . . . pictura in aede Vertumni et Consi, quarum in altera M. Fulvius Flaccus, in altera T. (l. *L*) *Papirius Cursor triumphantes ita picti sunt.* Festus v. Picta p. 209 Müll.

An der Existenz eines Tempels des Consus und Vertumnus, sowie an einem *simulacrum Consi*, das Servius zu Aen. 8, 636 erwähnt, ist also gar kein Grund zu zweifeln, obgleich die Topographen ihn nicht kennen, Becker S. 453 nur von einem Sacellum oder einem Altar redet, Mommsen C. I. Lat. 1, p. 399 sagt: ‚Vortumni aedem in Aventino aliunde non novimus.' Der Tempel hat ohne Zweifel an dem innern Abhange des Aventin gegen den Circus maximus gelegen, da dieser mit dem Andenken des Consus enge verbunden ist. Derselbe Grund liess ihn gleichzeitig oder gleich nachher dem Vertumnus in der Eigenschaft des vielgestaltigen Gottes weichen, welche in Propertius zierlichem Gedicht (4, 2) die Verse 35 f. preisen:

Est etiam aurigae species Vertumnus, et eius,
Traicit alterno qui leve pondus equos.

Beide waren Gottheiten des Circus, Vertumnus, wie der Name sagt, der Wagenwende, also Consus des Ablaufs, denn die *primae metae* bei Tertull. spect. 5 werden doch nicht die *extremae* sein (Becker S. 665). Flaccus hatte seinen Triumph auch durch die Aufstellung einer in Vulsinii erbeuteten Erzstatue verherrlicht, des berühmten Bildes des Vicus Tuscus (Prop. 2 und 3). Zweifelhaft könnte bleiben, ob jedem ein besonderer Tempel, oder beiden einer gewidmet wurde. Da aber Festus nur von einer *aedes* spricht, und die in Q. X. von A. Augustinus angezeigte Lücke vor *pictura* leicht mit Dacier durch *duplex* ausgefüllt werden kann, ziehe ich die letztere Deutung um so mehr vor, als beide Gemälde rasch auf einander folgten und auf beide Wände vertheilt sehr passende Gegenstücke bildeten. Also liessen sich die siegreichen Feldherrn dicht über der glänzendsten Stelle ihres Zugs, über dem Circus, abbilden, den sie im Triumphwagen durchfahren hatten; wahrscheinlich nicht allein, sondern in dem ganzen Pomp des Aufzugs. Einen gleich stolzen Gedanken stellte zu derselben Zeit in derberer Weise

V. das Triumphbild des Sempronius Sophus dar.

Sementivis feriis in aedem Telluris veneram — offendi ibi C. Fundanium socerum meum et C. Agrium equitem — spectantis in pariete pictam Italiam. Varro r. rust 1, 2.

Der Tempel der Tellus auf der Höhe oder am Abhange der Carinen [5]) war von dem Consul P. Sempronius Sophus im Jahre 486=268 in einer Schlacht gegen die Picenter, als die Erde erbebte, gelobt worden; er wurde wahrscheinlich erst im Jahre 502=252 von demselben als Censor eingeweiht. Mittlerweile war nach den Siegen über Pyrrhus, sowie über die Salentiner und Messapier, die ganze Halbinsel unterworfen worden: es war also eine gerechtfertigte Siegesfreude, welche Sempronius auf der Wand des Tempels das bezwungene und vereinigte Italien abbilden liess. Denn da von einem spätern Umbau nichts berichtet wird, hat man keinen Grund das Gemälde für jünger zu halten. Allerdings ein sonderbarer Beweis, wie unkünstlerisch die Römer die Kunst auffassten. Denn eine gemalte Landkarte hatte keinen andern Zweck als belehrende Demonstration. Er blieb aber massgebend und wurde in grössern Verhältnissen auf die Darstellung der gemessenen Erde im Orbis pictus der Halle der Pola (Plin. 3, 3) ausgedehnt, nicht, wie Ritschl rhein. Mus. 1, S. 506 meint, in Mosaik, sondern wie dieses Beispiel vor der Einführung der Mosaikkunst beweist, recht eigentlich in Farben.

VI. Bis hierher haben wir nur von Wandgemälden zu reden gehabt; mit den punischen Kriegen beginnt die ohne Zweifel den Griechen abgelernte oder von ihnen geübte Tafelmalerei, zuerst in echt nationalem Sinne zur Vorstellung der römischen Tapferkeit.

Dignatio autem praecipua Romae increvit, ut existimo, a M'Valerio Maximo Messala, qui princeps tabula picturam [6]) *proelii quo Carthaginienses et Hieronem in Sicilia vicerat proposuit in latere curiae Hostiliae anno ab urbe condita CCCCLXXX.* Plinius 35, 22.

---

5) *Descendimus de aede* sagt Varro r. rust. 1, 69. Würde man sagen: descendimus de aede Concordiae? (Vergl. Becker S. 524 ff).

6) *Tabulam picturam* hat der cod. Bambergensis, *tabulam pictam* die übrigen Handschriften. Ich bin mit einer leichten Aenderung der bessern Autorität gefolgt (Chrestom. Plin. S. 342). Detlefsen

Valerius Messala, der von der Einnahme Messanas im ersten punischen Kriege seinen Beinamen erhielt, triumphierte wegen seines Siegs am 17. März wohl des folgenden Jahres. Bei dieser Gelegenheit wird er das erläuternde Bild ausgestellt und erklärt haben. Da die Basilica Porcia damals noch nicht erbaut war, konnte man es auch an der Seite der Curie gut sehen; später wählte man das Forum, d. h. die Rostra und die Buden zu ähnlichem Zwecke. Nachdem das Volk sich satt gesehen hatte, wird man es wieder weggenommen haben. Denn mit Unrecht habe ich früher, durch den Schol. Bobiens. zu Cicero in Vatin. 9 p. 318 verleitet, einen längern Bestand oder die Fixierung des Namens für die Oertlichkeit angenommen. Wichtig bleibt die erste bezeugte Anwendung der Tafelmalerei, die vielleicht von einem griechischen Meister geschah; denn immer reichlicher strömten jetzt auch Griechen nach Rom. Dann hören wir ein halbes Jahrhundert hindurch, da uns Livius zweite Dekade fehlt, nichts von Gemälden; die nächsten, von denen wir Kunde haben, waren wieder historische Wandmalereien.

VII. *Beneventani omnes turba effusa cum obviam ad portas exissent, complecti milites, gratulari, vocare in hospitium. Adparata convivia omnibus in propatulo aedium fuerant: ad ea invitabant Gracchumque orabant, ut epulari permitteret militibus. Et Gracchus ita permisit, in publico epularentur omnes. Ante suas quibusque fores prolata omnia, pileati aut lana alba velatis capitibus volones epulati sunt: alii adcubantes alii stantes, qui simul ministrabant vescebanturque. Digna res visa, ut simulacrum celebrati eius diei Gracchus, postquam Romam rediit, pingi iuberet in aede Libertatis, quam pater eius in Aventino ex multaticia pecunia faciendam curavit dedicavitque.* Livius 24, 16.

Nach der Schlacht bei Cannae hatte man eine ansehnliche Zahl von Sklaven bewaffnet, welche mit andern Freiwilligen unter dem Consul Ti. Sempronius Gracchus dienten und im Jahre 540=214 bei Benevent, durch die Aussicht auf Freiheit begeistert, ein glückliches Treffen lieferten. Das heitere Siegesmahl, welches die gerettete Stadt ihnen darbot, vereinigte eine Reihe dankbarer Effekte. Die Architektur der Strassen und Häuser hebt die schmausenden Gäste hervor, die mit vollen Ehren befreiten Sklaven in der Tracht und Kopfbedeckung des Bürgers liegen bei Tische, die ihres ungenügenden Verhaltens wegen bestraften müssen sie bedienen und ihr Mahl stehend verzehren; es liegt ein Hauch der Heiterkeit, ein Athemholen aus schwerer Bedrängniss auf dem Werke: in Griechenland würde auch der Künstler dadurch berühmt werden, der Römer befiehlt, dass die Wand bemalt werde — ihm gehorchen namenlose Arbeiter.

VIII. *Ferentarii equites hi dicti qui ea modo habebant arma quae ferrentur, ut iaculum. Huiuscemodi equites pictos vidi in Aesculapi aede vetere, et ferentarios adscriptos.* Varro L. Lat. 7, 57.

---

kehrt zu Silligs Lesart zurück. — Uebrigens ist das Jahr CCCCLXXXXI gemeint. Da 7, 214 die Zahl auch verdorben ist, lässt sich die von Plinius angegebene Zahl nicht bestimmen, sie entspricht der Rechnung der Fasten.

Gemeint hat Varro den im Jahre 463=291 geweihten berühmten Tempel des Aesculapius auf der Tiberinsel; ob es, wie man aus dem Beiwort schliessen möchte, noch einen jüngern gegeben hat, dem etwa der N (atalis) Asclepi am 11. September galt (C. I. L. 1, p. 411), oder ob der alte vor dem Jahre 708 = 46 umgebaut worden war, lässt sich nicht ausmachen. *Ferentarii* heissen sonst nur die leichten Fusssoldaten, mit blossen Wurfspeeren bewaffnete Reiter kommen im römischen Heere weiter nicht vor: es muss also eine aus beiden Waffengattungen gemischte Reiterei mit diesem Namen bezeichnet werden. Den erwünschten Aufschluss gibt Livius 26, 4. Da die römische Reiterei in den Kämpfen um Capua gegen die Campaner den Kürzern zog, liessen die Proconsuln Q. Fulvius Flaccus und Appius Claudius Pulcher im Jahre 543=211 gewandte Jünglinge aus den Legionen mit leichter Bewaffnung sich hinter die Reiter zu Pferde setzen und im Treffen abspringen: *Ex omnibus legionibus electi sunt iuvenes maxime vigore ac levitate corporum veloces: eis parmae breviores quam equestres, et septena iacula quaternos longa pedes data, praefixo ferro, quale hastis velitaribus inest. eos singulos in equos suos accipientes equites adsuefecerunt et vehi post sese et desilire perniciter, ubi signum datum esset.*

Dies waren die equites ferentarii, ihre glücklichen Erfolge stellte das Schlachtgemälde dar. Mit strengem Ernst wurde es den besiegten Campanern unmittelbar vor Augen gestellt. Sie wurden im Jahre 544=210 jenseit des Flusses angesiedelt (Liv. 26, 34); man wählte also den ihrem Quartier am nächsten gelegenen Tempel des Aesculapius, um ihnen eine Warnungstafel, wie den römischen Bürgern ein Siegesdenkmal zu stiften.

Der zweite punische Krieg scheint den Höhepunkt dieser nationalen Freskenmalerei zu bezeichnen; kurz vor der Unterwerfung Capuas hatte die Beute von Syrakus die Schätze griechischer Kunst, Statuen und Bilder, dem Volke vor Augen geführt; es konnte nicht fehlen, dass ihr Einfluss, den der ältere Cato vergebens bekämpfte (Plutarch. Marcell. 21. Cat. mai. 19), den altväterlichen Geschmack veränderte. Griechische Tafelbilder lernte man schätzen, nachahmen und restaurieren; griechische Maler siedelten sich in Rom an, griechische Poesie lieferte auch für die alte Kunst neue Stoffe. Eine Zeit lang gingen beide Richtungen neben einander her, aber zuletzt siegte der Hellenismus. Die Aufzählung der eingeführten Bilder lassen wir für jetzt ausser Betracht. Gleich gegen das Ende des Kriegs finden wir einen Griechen, allerdings mit sehr untergeordneten Gegenständen beschäftigt; denn auch dem niedern Volke war der Kunstgenuss zum Bedürfnisse geworden; die fremden Künstler mit ihrer Werkstatt und ihren Geräthschaften betrachtete es mit blödem Ergötzen.

IX. *Theodotum*
Compellas (nuper?) qui aras Compitalibus
Sedens in cella circumtectus tegetibus
Lares ludentis peni pinxit bubulo

spottet Naevius bei Festus v. penis p. 230 d. h. zwischen 519=235 und etwa 554=200 [7].

[7] Ueber die Zeit des Dichters vergl. Mommsen, röm. Geschichte 1, S. 914 Anm., über das Gemälde des Theodotos Jordan, Annali d. Inst. 1862, p. 338.

In seiner Komödie Tunicularia machte er sich über den Volksmaler lustig, welcher an den Compitalien oder für sie, d. h. im Januar, gegen die Winterkälte durch Strohdecken in einer Cella d. h. wohl Hütte, geschützt auf die Altäre mit einem dicken Pinsel tanzende Laren malte; recht für das Volk, welches mit Einschluss der Sklaven diese Kirchweihe beging, recht grob, aber er malte doch, dem Namen nach ohne Zweifel ein Grieche. Zeigt uns dieser Künstler griechische Technik für nationale Stoffe wieder auf Steinbewurf angewendet, so finden wir bald nachher auch griechische Motive in grossartigerer Weise zum Schmuck öffentlicher Gebäude verwerthet.

X. Gehörten nämlich dem 5ten oder 6ten Jahrhundert die Wandmalereien an, von denen Quintilian uns gerade genug sagt', um ihre Wichtigkeit zu würdigen, leider zu wenig, um ihnen einen festen Platz in der Kunstgeschichte anzuweisen?

Quid litterae cum **d** *quaedam cognatio? quare minus mirum si in vetustis operibus urbis nostrae et celebribus templis legantur 'Alexanter' et 'Cassantra', quid* **o** *atque* **u** *permutata invicem? ut 'Hecoba' et 'notrix', 'Culcides' et 'Pulixena' scriberentur, ac ne in Graecis id tantum notetur, 'dederont' et 'probaveront'. sic* 'Οδυσσεύς, *quem* 'Υλυσσέα *fecerant Aeolis, ad 'Ulixen' deductus est. quid? non* **e** *quoque* **i** *loco fuit? 'Menerva' et 'Leber' et 'magester' et 'Diove Victore', non 'Diovi Victori'.* Quintilian 1, 4, 16. 17[8]).

Die Zahl der von dem neronischen Brande verschonten oder nicht vor Quintilians Zeit restaurierten Tempel ist eine sehr beschränkte; ein geringes oder weit entlegenes Gebäude wird er nicht besucht und nicht unter den *celebribus templis* aufgeführt haben. Es fragt sich vor Allem, meint er einen oder zwei Tempel? Die Namen der ersten Gruppe lassen keinen Zweifel, dass Paris und Kassandra in einem Gebäude gemalt worden waren, der Plural also als ein rein rhetorischer aufgefasst werden muss. Eben so erhellt aus den folgenden Eigennamen, die überwiegend dem trojanischen Sagenkreise angehören, deutlich, dass die zweite und dritte Frage auf denselben Tempel sich bezieht. Anders steht es mit dem letzten Satze, der mit jenen poetischen Schöpfungen keinen Zusammenhang hat. Darin kann die Inschrift *Diove Victore* nicht den Altar oder das Sacellum (denn mehr wird es nicht gewesen sein) des Quirinals (C. Inscr. Lat. 1, 638) bezeichnen, weil dessen Inschrift die Dativendung *EI* nicht *E* hat. Es bleibt also nur einer der beiden Tempel des Juppiter Victor übrig. Die *aedes Iovis Victoris* auf dem Palatin nennt die Schrift de regionibus (Cod. U. R. topographicus S. 15)[9]); wie alt sie war, weiss man nicht; auf jeden Fall wurde sie durch den

---

8) Den Bamberger Codex habe ich bis zu Buch VI. verglichen. Hier gibt er zu Halms Ausgabe folgende Nachträge:

nutrix (o von *m. 2.*) — vor der Rasur ΟΔΙCCEYC — odissea *m. 2.* — dii ioue (u in Rasur *m. 2.*) — am Rande deioue uictore n deioui uictori *m. 2.* Mit einem *i* erscheint der Gott auf Inschriften (C. I. L. 1, 57. 638).

9) In einer Recension dieses Buches (Philol. Anzeiger VI, 5) tadelt Detlefsen S. 255, dass ich nicht einmal das Alter der Handschriften angebe, welchen die beiden Cod. S. 52 f. abgedruckten Stücke entnommen sind. Diese, meint der Recensent, seien die einzigen bisher nicht edierten; er vergisst den Caballinus S. 139—146. Ich habe aber jenes Alter theils ausdrücklich angegeben, theils deutlich be-

neronischen Brand so beschädigt, dass alte Inschriften sich nicht erhalten konnten. Quintilian meint also den andern Tempel auf dem Capitol, welcher eine Senatsversammlung aufnehmen konnte (Ioseph. antiqu. 19, 4, 3), mithin ein bedeutendes Gebäude sein musste, und dies ist ohne Zweifel der im Jahre 459=295 von dem Consul Q. Fabius

---

zeichnet. Das erste steht, wie ich sagte, Cod. Lat. Voss. 4. n. 24; diesen habe ich S. 51, Z. 6 und 7 *recent.* genannt und S. 1 dem Saec. XV zugeschrieben. Das Stück No. 8 ist, wie S. 52, Z. 20 berichtet wird, aus einer Hds. des J. 1199 abgeschrieben. Das zweite No. 9 ist, wie S. 53 zu lesen steht, dem Cod. Monacensis 794 der Notitia entnommen; diesen hatte ich S. 1 durch die Hinweisung auf Parthey, itin. Anton. p. XXIV, V bezeichnet. Aus dessen Beschreibung ergibt sich die Jahreszahl 1436.

Dann trägt Detlefsen aus einem Codex von Ivrea eine Beschreibung des Capitols nach, übersieht aber, dass sie mit ganz geringen Abweichungen in meinem Buche S. 180, 11 abgedruckt ist. Hätte ich mir nicht Kürze zur Pflicht gemacht, so würde ich den vier von mir a. a. O, sowie S. 125 und 132 gegebenen Variationen desselben Themas nachfolgende fünfte hinzugefügt haben:

Cod. Voss. Lat. 69. membr. misc. saec. XII.

Die sieben Wunder: Capitol, Pharus, der griechische Koloss, ein eiserner Bellerophon in Smyrna, ein Theater in Heraklea, ein Bad, welches mit einem Licht geheizt wird, Diana von Ephesus:

> Primum miraculum est capitolium rome mirande structure maior saluacio civium quam ipsa ciuitas; Ibi enim fuerunt om̄ium gencium a romanis captarum statue uel deo℞ imagines et in statuarum pectoribus nomina ipsarum gencium de quibus delate fuerant. et tintinabula in collibus (so) earum appensa; Quodam autem prestigio hoc erat factum. ut quecūq; illarum gencium que romanis subiecta fuerat rebellaret: simulachrum illius gentis moueretur tintinabulo mox sonū faciente; Sacerdotes quoq; puigiles diebus et noctibus p uices (Detlefsen schliesst also mit Unrecht *pervigiles* in Klammern ein) ad harum custodiam curam habentes intendebant si quelibet earum moueretur sonum faciēte tintinabulo. hoc autē cognito romanis uerbo uel scipto nunciabant: ad quam gentem reprimendam exercitum mox destinare deberent.

Weiter meint Detlefsen, wenn ich zum Text des Curiosum und der Schrift de regionibus auch einige schlechtere Handschriften verglichen habe, so vermehren die Varianten nur die Noten „ohne Gutes hinzuzufügen." Ich habe gerade Schlechtes hinzufügen wollen, um die spätern Irrthümer zu erklären. Wenn z. B. die Mirabilia S. 98, 6 ‚pedes submissales CVIII' angeben, so erklärt sich das Wort durch die Variante von Cod. e zum Curiosum S. 2, 11 ‚summisales' statt S̄.

Endlich tadelt mein Recensent, dass ich nicht eine Auseinandersetzung über das Verhältniss der Codices zu einander und über ihren relativen Werth gegeben habe. Meine Ansicht glaubte ich durch die Anordnung der Codices S. 1 und durch die Constitution des Textes auszudrücken. Meine wenigen Anmerkungen nennt Detlefsen mit Recht unerheblich; übrigens habe ich doch darin, wie ich glaube, zuerst S. 11 bemerkt, dass Cod. A der Regionen und der Speierer Codex der Notitia ihr Verzeichniss aus denselben Handschriften schöpften; eben so S. 24 vermuthet, dass eine Wasserleitung nicht ‚Annia', sondern ‚Amnia' hiess, wie die Notitia locorum S. 51, 16 schreibt. Bei Polemius Silvius S. 48, 21 ist, wie ich jetzt sehe, statt ‚Dotraciana' zu schreiben: ‚Damnata. Tepula' (‚Damnata' allein Jordan 2, 569).

Diese Bemerkungen würde ich unterdrückt haben, wenn mich nicht das Urtheil des Recensenten: „ein Rückschritt ist ohne Zweifel die Einschiebung der ‚aqua Setina' auf p. 25" zu einer Vertheidigung nöthigte.

Das Curiosum hat ‚AQVAE XVIIII', darunter *A* ‚alseatina aetina' *B* ‚alseatina etina', eine Dittographie, deswegen, wie ich S. 24 bemerke, ‚Damnata virgo' ohne Interpunktion, während sonst durch die Punkte die Absätze der Columnen in der Urhandschrift angedeutet werden. In der Schrift ‚De regionibus' hat auch *AN* ‚AQVAE XVIIII', *C* keine Zahl, im Verfolg ‚alestina setina' *A*, alsetina

Maximus Rullianus vor seinem entscheidenden Siege bei Sentinum gelobte und längere Zeit nach dem Triumph und nach dem Jahre 461=293 eingeweihte Tempel (Livius 10, 29). Die Einweihung wird im 11. Buch erzählt worden sein [10]).

Geht der letzte Satz auf dieselben Malereien, welche vorher erwähnt waren, so wird man die Vertauschung von *t* und *d* mit den gleich alten Inschriften eines Spiegels und einer Cista zusammenstellen, welche *Alixentrom*, *Alixent(er)* und *Casenter (a)* schreiben (C. Inscr. Lat. 1, 59 und 1501). Indessen tragen jene ersten Namen einen zu verschiedenen, in sich zu wohl zusammenhängenden Charakter, als dass sie den losen Götterfiguren [11]) angereiht werden könnten; sie passen auch nicht in den Tempel des Schlachtengottes, sondern in eine heitere Umgebung: ich glaube in ihnen die Einwirkung des Theaters zu erkennen, namentlich in der Figur der Amme. Sonach reduciert sich die Zahl der zu berücksichtigenden Tempel auf zwei, den der Minerva auf dem Aventin und den des Apollo vor dem carmentalischen Thore. Da aber der erstere, an den man wegen der dem Livius Andronicus gewidmeten Auszeichnung zunächst denken möchte, nach dem Monumentum Ancyranum von Augustus neu gebaut wurde, bleibt nur der Tempel des Apollo übrig, ein unzweifelhaft altes, schon im Jahre 325=429 eingeweihtes Gebäude, das seit der Einführung der apollinarischen Spiele 542=212, die daran sich im Laufe der Zeit anschliessenden dramatischen Aufführungen und den Bau eines Theaters (575=179) mehr und mehr auch die dichterische Begeisterung des Heilgottes ans Licht treten liess. Diesen Tempel schmückten vermuthlich jene alten Wandgemälde; wir dürfen uns durch den Buchstaben T, der ja noch im 7ten Jahrhundert der Stadt hin und wieder vorkömmt (C. I. L. 1, 568), sowie durch die harten Formen, welche von der Litteratur unabhängig eine Generation länger im Vulgärgebrauch beibehalten werden mochten [12]), nicht abhalten lassen, die Personen der Tragödie auf seinen Wänden zu suchen. Man möchte glauben, eher des Ennius als seiner Vorgänger; denn unter seinen Werken begegnen uns Alexander, Hecuba, Medea und in ihnen die Personen der Cassandra, Polyxena, die Amme. Dagegen sprechen die Formen. Indessen war man seit Livius mit dem griechischen Drama so bekannt ge-

---

setina' *N*, ,alsitina setina' *C*. Das Wort ,setina' lässt nur *B* aus, ein aus dem Curiosum interpolierter Codex, und die, wie ich S. 1 angebe, jüngere, zur Familie *B* gehörigen Handschriften *D*. Dann erhält man aber nur 18 Leitungen, *AN* haben 19; folglich hatte ihr Archetypus beide Namen, eben so die Quelle von *C*. Es war also ein Schreibfehler des Originals, den ich, da ich das Original herstellen wollte, nicht verbessern durfte. Zu meiner Befriedigung sehe ich, dass Jordan dieselbe Ansicht hat. Was er 2, 20 unbestimmter ausspricht: „Möglicherweise sind ,setina'.. Schreibfehler des Originals", sagt er bestimmter S. 224 und 569: „Schon im Original stand: ,alseatina. setina." Mein Rückschritt war also eine Rückkehr zum Originaltexte. Dass ich selbst an keine Aqua Setina glaube, hatte ich S. 24 ausdrücklich gesagt.

[10]) Dieser Tempel scheint mir mit dem Heiligthum des Veiovis identisch oder demselben benachbart gewesen zu sein. Er wurde in der Schlacht gelobt, in welcher Decius sich und die Feinde der Tellus und den Manen geopfert hatte. Den Tempel des Diiovis auf der Insel (Liv. 31, 21. 34, 53) verwechselt Livius 35, 41 mit dem capitolinischen, der vielleicht aus zwei Cellen bestand.

[11]) Eine Statue des Liber gab es auch auf dem Capitol, vgl. Mommsen C. I. L., pag. 388. Beachtenswerth ist *g*.

[12]) Ueber *o* und *u* vgl. Ritschl und Mommsen, rhein. Mus. 9, 12 ff. 464 ff.

worden, dass man auch 40 Jahre früher, etwa zur Zeit der ficoronischen Cista, seine Figuren im Tempel des Dichtergottes malen konnte.

Charakteristisch für die Veränderung der Malerei ist der Umstand, dass zwar der Gebrauch, die Kriegsereignisse und den Triumph durch Gemälde zu verherrlichen, fortdauerte, dass man aber dazu nicht mehr die Mauerflächen, sondern Holztafeln verwendete [13]). Lässt schon diese Wandlung auf griechische Technik und auf die Thätigkeit griechischer Maler schliessen, so kommt dieser Vermuthung die ausdrückliche Erwähnung von Personen zu Hülfe, welche in Rom ihre Werkstatt aufschlugen (No. IX. u. XII.) [14]). Appian 8, 66 beschreibt den glänzenden Triumph des älteren Scipio 553 = 201, und erwähnt dabei Thürme als Nachahmung der eroberten Stadt, ferner καὶ γραφαὶ καὶ σχήματα τῶν γεγονότων, d. h. wohl Bilder und Reliefs. Zwar folgt aus der allgemeinen Beschreibung nicht bestimmt, dass schon Scipio jene Bilder vorführte; wenn man aber an das bekannte Bild der Sophoniba denkt, wird man es nicht unwahrscheinlich finden; aber bei den nächstfolgenden Triumphen des Quinctius Flamininus, des Cato, des Fulvius Nobilior, des Manlius und des Acilius Glabrio werden keine Gemälde erwähnt. Möglich ist ebenso sehr, dass das Muster jenes Werkes für einen späteren Scipio, wie den kunstsinnigen Aemilianus, gemalt sein mochte. Von dem ältesten sichern Denkmal kennen wir den Meister nicht.

XI. *Fecit hoc idem* (vergl. No. VI.) *et L. Scipio tabulamque victoriae suae Asiaticae in Capitolio posuit, idque aegre tulisse fratrem Africanum tradunt haud immerito, quando filius eius illo proelio captus fuerat.* Plin. 35, 22.

L. Scipio triumphierte am letzten Tage des Schaltmonats vor dem 1ten März d. J. 566=188, aber seine prachtvollen Votivspiele feierte er erst im J. 568=186 (Plin. 33, 138). Bei welcher von beiden Veranlassungen er das Bild aufstellte, wissen wir nicht; es genügt die Thatsache, dass nach dem Triumphe des Valerius Messala dies das erste bekannte Schlachtgemälde auf Holz gewesen ist. Auch jenes mag nach seiner ersten Aufstellung an der Curie in das Capitol gebracht worden sein.

XII. *Eodem anno* (580=174) *tabula in aede Matris Matutae cum indice hoc posita est: ‚Ti. Semproni Gracchi consulis imperio auspicioque legio exercitusque populi Romani Sardiniam subegit. in ea provincia hostium caesa aut capta supra octoginta milia. re publica felicissime gesta atque liberatis (sociis), vectigalibus restitutis, exercitum salvum atque incolumem plenissimum praeda domum reportavit; iterum triumphans in urbem*

---

13) *In Iovis aede* (einem der beiden Tempel innerhalb der Porticus des Metellus, später der Octavia) *pictura cultusque reliquus omnis femineis argumentis constat.* Plin. 36, 43. Der Erbauer der Halle Metellus hatte bei seinem Triumph über Macedonien 608 = 146 Bilder in den Tempel gewidmet, wahrscheinlich Wandgemälde, deren Gegenstände mehr für Juno als Juppiter zu passen schienen. Im Uebrigen ist die a. d. a. St. erzählte Geschichte so verworren und zweifelhaft, dass sich nichts Bestimmtes behaupten lässt.

14) Griechische Gegenstände, den Raub des Ganymed und des Adonis sowie einen alten Liebhaber, erwähnt Plautus Menaechm. 1, 2, 34. Mercator 2, 2, 42. Dass es Wandgemälde nach Tafelbildern gewesen seien, wie Helbig Untersuch. S. 139 behauptet, wird durch die Vergleichung von Terent. Eunuch. 3, 5, 36 unsicher, der eine Danae als *tabulam pictam* nennt, ohne der Wand zu gedenken.

Romam rediit. cuius rei ergo hanc tabulam donum Iovi dedit'. Sardiniae insulae forma erat, atque in ea simulacra pugnarum picta. Liv. 41, 28.

Eine ähnliche Inschrift hatte 5 Jahre vorher der Censor M. Aemilius Lepidus zu Ehren des Seesiegs des L. Aemilius Regillus über Antiochus im Tempel der Lares permarini aufgestellt; wahrscheinlich hat Livius 40, 52 blos vergessen, ein dazu gehöriges Gemälde zu erwähnen. Ti. Sempronius Gracchus hatte das Denkmal vermuthlich dem Juppiter gelobt; dass die Censoren es in einem andern Tempel dedicierten, erklärt sich durch die Bedeutung der Matuta als See- und Hafengöttin. Das Werk selbst zeigt eine sonderbare Vermischung der geographischen Deutlichkeit und der historischen Darstellung. Während jene dem Bilde im Tellustempel ähnlich gewesen sein wird, musste das Denkmal des ältern Sempronius zu einem figurenreichen Bilde führen. Entweder befand sich über den Schlachten der Umriss einer Landkarte, oder, was wahrscheinlicher ist, innerhalb des Rahmens, den die Karte bot, an den betreffenden Oertlichkeiten die Schlachtengemälde.

Nun hielt sich wahrscheinlich damals in Rom ein alexandrinischer Künstler auf, welcher durch seinen Beinamen als zu dieser Art von Malerei besonders berufen bezeichnet wird. Der König Ptolemaeus VII. Philometor von Aegypten wurde im J. 590=164 nach einer 17jährigen Regierung von seinem jüngeren Bruder vertrieben. Er begab sich hülfesuchend nach Rom, wo er incognito ankam und zunächst im Hause eines Bekannten einkehrte: πεπυσμένος δὲ κατὰ τὴν πορείαν τὸ κατάλυμα τὸ τοῦ Δημητρίου τοῦ τοπογράφου πρὸς τοῦτον ζητήσας κατέλυσε πεφιλοξενημένον ὑπ' αὐτοῦ πλεονάκις ἐν τῇ κατὰ τὴν Ἀλεξάνδρειαν ἐπιδημίᾳ· ᾤκει δε ἐν ὑπερώῳ στενῷ καὶ παντελῶς εὐτελεῖ διὰ τὸ μέγεθος τῶν ἐν Ῥώμῃ μισθῶν. Diodor. exc. Vatic. 31, 8. Vgl. Val. Max. 5, 14, 1.).

Demetrios hatte die öftere Bewirthung des Königs während seines Aufenthalts in Alexandria, also zwischen den Jahren 181 und 164, erfahren; in der Zwischenzeit siedelte er nach Rom über und erwiederte die Gastfreundschaft, indem er den König in seiner engen Wohnung aufnahm; auf einen besonderen Wohlstand schliesst R. Rochette p. 320 sehr mit Unrecht: die Maler mussten wie die Dichter mit einer bescheidenen Wohnung vorlieb nehmen. Wenn Demetrios vor 174 nach Rom gekommen war, mochte er selbst mit jenem Werke beauftragt werden; auf jeden Fall lehrt sein Beiname, wie nahe sich ein gewisser Anfang der Landschaftsmalerei an die historische anschloss [15]). So scheint mir das wichtige Zeugniss von Brunn, Kstlg. 2, S. 289 richtig verstanden worden zu sein, Letronnes Vermuthung τοπιογράφου ist nicht nöthig; eine eigentliche Landschaftsmalerei beginnt in Rom wenigstens auf Wänden erst mit S. Tadius unter

---

15) Ptolemaeus 1, 1, 6: ὅθεν ἐκείνη (der Chorographie) μὲν δεῖ τοπογραφίας, καὶ οὐδὲ εἷς ἂν χωρογραφήσειεν, εἰ μὴ γραφικὸς ἀνήρ· ταύτῃ δ' (der Geographie) οὐ πάντως· ἐμποιεῖ γὰρ καὶ διὰ ψιλῶν τῶν γραμμάτων καὶ τῶν παρασημειώσεων δεικνύναι καὶ τὰς θέσεις καὶ τοὺς καθόλου σχηματισμούς. Vitruv. 8, 2, 6. *Capita fluminum, quae orbe terrarum chorographis picta itemque scripta.* Also bedurfte die Geographie nur einfacher Linien, die Chorographie begnügte sich nicht damit; sie hatte einen Zeichenkünstler, einen Topographen, nöthig, der mehr als Linien anwendete, d. h. nicht nur Pläne, sondern auch Veduten lieferte.

Augustus (Plin. 35, 116, vergl. Vitruv. 7, 5); von Tafelbildern landschaftlichen Inhalts schweigt Plinius, und das Beispiel von Nealkes, welcher in einem Schlachtenbilde am Nil, quod arte non poterat, durch einen saufenden Esel ausdrückt (Plin. 35, 142) spricht wenigstens nicht für eine überwiegende Bedeutung der Landschaft auf Tafelbildern. Wenn ich auch die Entstehung dieser Art in der hellenistischen Periode nach den gründlichen Erörterungen von Helbig, Untersuch. S. 217 ff. 269 ff. nicht bestreite, so glaube ich doch, dass für eine freie Composition in Rom kein Zeugniss erhalten ist. Für den römischen Geschmack waren die Figuren die Hauptsache, nicht, wie Helbig S. 289 meint, blos Staffage; die Darstellungen von Ländern und Städten waren mehr Illustrationen der Historie und Veduten als selbständige Erfindungen. Diese Leistung wollte L. Aemilius Paulus bei seinem Triumphe übertreffen.

XIII. *Est nomen et Heraclidi Macedoni. initio naves pinxit captoque Perseo rege Athenas commigravit, ubi eodem tempore erat Metrodorus pictor idemque philosophus, in utraque scientia magnae auctoritatis. itaque cum L. Paulus devicto Perseo petiisset ab Atheniensibus ut sibi quam probatissimum philosophum mitterent ad erudiendos liberos, item pictorem ad triumphum excolendum, Athenienses Metrodorum elegerunt professi eundem in utroque desiderio praestantissimum, quod ita Paulus quoque iudicavit.* Plin. 35, 135.

Aemilius Paulus hatte sich von jeher durch künstlerisches Interesse ausgezeichnet, nach seinem ersten Consulat und dem Triumph über die ingaunischen Ligurier im J. 573 = 181 seine Söhne unter Andern auch von griechischen Bildhauern und Malern, deren also mehrere in der Hauptstadt sich aufhielten, unterrichten lassen (Plut. Aemil. Paul. 6). Dies muss, da Scipio im J. 569 = 185, Fabius Maximus wahrscheinlich im J. 571 = 183 geboren war, nicht lange vor dem macedonischen Kriege geschehen sein. Als er sodann nach seinem 2ten Consulat und dem über Perseus erfochtenen Siege 587 = 167 die Meisterwerke Griechenlands mit kundigem Auge betrachtete, genügten ihm die römischen Künstler nicht. Vor seinem Triumph, den er am 30. November feierte, erbat er von den Athenern für seine Söhne aus zweiter Ehe, die kurz vor und nach der Siegesfeier im Alter von 14 und 12 Jahren starben (ebd. 35), einen Lehrer und für die Ausschmückung des Triumphs einen Maler. Beide Eigenschaften vereinigte Metrodoros, vielleicht der Schüler des Karneades, μέγας καὶ βίῳ καὶ λόγῳ γεγονώς, wie ihn die volumina Herculanensia nennen (vgl. Spengel, Philolog. Suppl. Bd. 2, S. 542). Wenn es derselbe war (und einen andern Philosophen des Namens kennen wir in dieser Zeit nicht), so muss er damals noch jung gewesen sein; denn sein Lehrer Karneades kam erst im J. 599 = 155 nach Rom. Der Zwischenraum zwischen der Rückkehr des Aemilius Paulus und seinem Triumph ist zu kurz, als dass darin ein grösseres Werk hätte ausgeführt werden können. Wahrscheinlich lud ihn der Proconsul während seines Aufenthalts in Athen persönlich ein; denn einen Triumph durfte er schon damals voraussehen. Bedeutende Wirksamkeit konnte Metrodoros in Rom nicht ausüben, da er wohl bald nach dem Tode seiner Zöglinge nach Athen zurückkehrte.

XIV. Gleichzeitig mit diesem Griechen und länger als er übte der berühmte Dichter Pacuvius in Rom die Malerei aus, Beides mit grossem Ruhm.

Proxime celebrata est in foro boario aede Herculis Pacuvi poetae pictura. Enni sorore genitus hic fuit clarioremque artem eam Romae fecit gloria scaenae. Plin. 35, 19.

Pacuvius Brundusinus tragoediarum scriptor clarus habetur: vixitque Romae quoad picturam exercuit ac fabulas vendidit. Deinde Tarentum transgressus prope nonagenarius diem obiit. Hieronym. ad Ol. 156, 3.

M. Pacuvius war im J. 534 = 220 in Brundusium geboren, also, wie sein Oheim Ennius, mit der griechischen Sprache und Litteratur vertraut. Seine Vaterstadt rühmte sich von Griechen in der heroischen Zeit gegründet worden zu sein (Strabo 6, 282); seit 410=244 war sie eine römische Kolonie. Durch das Beispiel seines Verwandten wurde er wohl nach Rom gezogen, wo er als dramatischer Dichter hohen Ruhm erlangte. Von seiner Thätigkeit als Maler unterrichten uns blos die angeführten Zeugnisse: man möchte glauben, dass er wie Euripides von der Malerei zur Dichtkunst überging; indessen betrieb er nach Hieronymus beide Künste gleichzeitig bis zu seiner Uebersiedelung nach Tarent. Dass er vielleicht Decorationen für die Bühne malte, wie Ribbeck, die röm. Tragödie S. 216 vermuthet, folgt aus den Worten des Plinius nicht.

Das einzige Werk, welches von ihm angeführt wird, befand sich im Tempel des Hercules Victor am Forum boarium, wahrscheinlich ein Tafelgemälde, da die Rundform dieses Gebäudes die Wandmalerei schwieriger machte. Die kriegerische Bedeutung des Gottes lässt eher auf ein Schlachtenbild, als, wie man bei einem Dichter vermuthen möchte, auf eine mythologische Darstellung schliessen. Fulvius Nobilior wird es schwerlich bestellt haben, er hätte es gewiss zum Schmuck seines Tempels des Hercules Musarum bestimmt. Dagegen führen uns mehrere Anzeichen auf Aemilius Paulus. Ihm zu Ehren dichtete Pacuvius die Praetextata Paulus (vgl. Jahn, Verh. d. Sächs. Ges. d. W. 1856, S. 301); mit dem nächsten Freunde seines Sohnes Scipio, mit Laelius, stand er im vertrauten Verkehr (Cicero Lael. 7); der Schwager desselben Scipio Nasica, so wie dieser selbst zeichneten sich in der Sehlacht bei Pydna aus; endlich hatte vor ihr der Feldherr dem Hercules, offenbar dem Victor, eine Hekatombe und ein Festspiel gelobt (Plut. Aemil. Paul. 19). Dass er dieses Gelübde erfüllte, liess sich von seiner Frömmigkeit erwarten. Es ist ein anmuthiger Gedanke, dass Pacuvius, der sich vielleicht unter denjenigen Künstlern in des Consulars Hause befand, welche Plutarch Griechen nennt, den Ruhm desselben sowohl als Maler wie als Dichter verherrlichte.

Postea non est spectata honestis manibus, sagt Plinius: die Kunst scheint nur von Fremden, Freigelassenen und Bürgern niedrigen Standes geübt worden zu sein.

XV. *Simus* (pinxit) *iuvenem requiescentem, officinam fullonis quinquatrus celebrantem, idemque Nemesim egregiam.* Plin. 35, 143.

Die Zeitbestimmung dieses Werkes beruht auf der zwar nicht gewissen aber durch das Beispiel mehrerer Künstler empfohlenen Vermuthung Brunns (1, S. 468), der rhodische Künstler dieses Namens, der im 3tten Jahrhundert gelebt zu haben scheint, sei dieselbe Person. Wenn sie richtig ist [16]), gehört Simos in denselben Kreis wie

[16]) Das alphabetische Verzeichniss der Maler und Erzgiesser, welches Plinius 34, 72 ff. und 35, 134 ff. gibt, ist einem Schriftsteller entnommen, welcher unter oder nach Tiberius gelebt hat. Denn

Theodotos: er malte ebenfalls ein Bild für das Volk, ein rechtes Genrestück, das nach Jahns richtiger Interpunktion und Erklärung (arch. Zeit. 1854, S. 191) das Fest der Quinquatrus darstellte, welches in der Werkstatt eines Malers zu Ehren der Schutzgöttin der Gewerbe gefeiert wurde. Wie in dem pompejanischen Gemälde der Fullones (Helbig, Wandgemälde No. 1502) eine nackte Göttin, wird hier eine bekleidete Minerva dargestellt worden sein.

XVI. *Pingi autem gladiatoria munera atque in publico exponi coepta a C. Terentio Lucano. is avo suo a quo adoptatus fuerat triginta paria in foro per triduum dedit tabulamque pictam in nemore Dianae posuit.* Plinius 35, 52.

Die Zeit dieses Werks, das uns in eine neue Reihe von Vorstellungen führt, wird nicht angegeben. Sehr richtig weist Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms 2, 187 auf die Zahl der Gladiatoren hin, die in diesen Leichenspielen auftraten. Zuerst hatten im J. 490=264 drei Paare gekämpft, dann traten 538=216 auf dem Forum zwei und zwanzig, 554=200 fünf und zwanzig, in den Jahren 571=183 sechzig, 580=174 sieben und dreissig Paare (diese aber ausser Bühnenspielen) auf; die Spiele des Terentius Lucanus scheinen also wegen der Zahl der Gladiatoren ebenfalls in das Ende des 6ten Jahrhunderts, da sie in den erhaltenen Büchern des Livius nicht erwähnt werden, nach 587=167 zu fallen. Auch ist kein Grund, die von C. TER LVC als Münzmeister geschlagenen Münzen mit Mommsen, R. M. W. S. 554 eher dem siebenten Jahrhundert als dem Ende des sechsten zuzuweisen. Denn seine Asse sind noch uncial, auf den Denaren erscheint das nicht durchstrichene X, und das rechtwinklige L findet sich schon im sechsten Jahrhundert (ebd. S. 467; Ritschl, rhein. Mus. 9, 2). Der Grossvater des Terentius scheint also wohl der Patron des Dichters Terentius (Sueton. v. Ter. 1) gewesen zu sein.

XVII. *Non dissimilem offensionem et Aemiliani subiit L. Hostilius Mancinus qui primus Carthaginem inruperat situm eius oppugnationesque depictas proponendo in foro et ipse adsistens populo spectanti singula enarrando, qua comitate proximis comitiis consulatum adeptus est.* Plinius 35, 23.

Als Carthago eingenommen wurde, im Frühling 608=146, befand sich L. Mancinus nicht mehr beim Heere. Er war als Praetor und Befehlshaber der Flotte im vorigen Jahre zwar in einen Theil der Stadt eingedrungen, konnte aber nur durch Scipio's Hülfe aus seiner bedrängten Lage befreit werden (Appian. Pun. 113 ff.). Sobald sein Nachfolger angekommen war, sandte ihn Scipio nach Hause. Als nun endlich die Siegesnachricht nach Rom gelangte, überliess sich das Volk der ausgelassensten Freude. Man sprach von den verschiedenen Wechselfällen der Belagerung, wie die Punier neue Waffen verfertigten, die Hafenmündung verschlossen und eine neue gegraben wurde, wie hoch die Mauern, wie gross die Steine waren, wie die Maschinen

---

es werden sehr viele Kunstwerke aus dem Tempel der Concordia, einzelne aus oder neben dem Tempel des Iuppiter tonans genannt; wahrscheinlich war es Fabius Vestalis. Am Schlusse dieser Verzeichnisse werden einige Notizen aus Varro angefügt.

mit Feuer angegriffen wurden: ὅλως τε τὸν πόλεμον, ὡς ὁρῶντες ἄρτι γιγνόμενον, ἀλλήλοις διετύπουν καὶ ἐς τὰς φαντασίας τῶν λεγομένων τῷ σχήματι τοῦ σώματος συνεφέροντο· καὶ τὸν Σκιπίωνα ὁρᾶν ἐδόκουν ἐπὶ κλιμάκων, ἐπὶ νεῶν, ἐν πύλαις, ἐν μάχαις, πανταχοῦ διαθέοντα. Appian. 134. Dies geschah in der Nacht; am nächsten Tage folgten Dankopfer, Feste und verschiedene Schauspiele. Die Neugierde des Volkes benutzte Mancinus im Interesse seiner Candidatur. Das Bild, welches er erklärte, war recht ein Gegenstand für die Topographie des Dionysios, der damals füglich noch gelebt haben mag. Es enthielt 1) einen Plan, *situm*, von Carthago, 2) jene Scenen, die Appian nach Polybius lebhaft schildert, *oppugnationes*, jenen etwa in der Mitte, diese zu beiden Seiten streifenweise über einander.

Im letzten Jahrh. v. Chr. nahm natürlich die Menge der Künstler, welche sich in der Hauptstadt zusammenfanden, sowie der Gemälde zu. Indessen werden nur ausnahmsweise mythologische und ideale Götterbilder erwähnt. Man hatte genug an den griechischen Meisterwerken, die man copierte und restaurierte. So wurde das Bild des Aristides durch ungeschickte Behandlung um das Jahr 642=112 verdorben (rhein. Mus. f. Philol. 25, 512 f.) Die originelle Kunst beschränkte sich auf historische Begebenheiten der Gegenwart, denen man Bildnisse in grosser Zahl hinzufügte, so wie auf Decorationen.

Für letztere macht die Aedilität des C. Claudius Pulcher Epoche.

XVIII. *Habuit et scaena ludis Claudii Pulchri magnam admirationem picturae, cum ad tegularum similitudinem corvi decepti imagine*[17]) *advolarent.* Plin. 35, 23.

C. Pulcher scaenam varietate colorum adumbravit, vacuis ante pictura tabulis extentam. Val. Max. 2, 4, 6.

Die wegen ihrer besondern Pracht oft gerühmte Aedilität des C. Claudius Pulcher fällt in das Jahr 655=99; dass man sich vorher mit einer „blinden, starren Bretterwand" begnügt hätte, findet Ribbeck, röm. Trag. S. 653 so auffallend, dass er die Dreizahl der Bühnenhintergründe bei Vitruv. 5, 8 schon für die ältere Zeit in Anspruch nimmt, und Friedländer bei Marquardt 4, S. 345 meint, die Nachricht des Valerius Maximus könne „natürlich" nicht richtig sein. Aber haben nicht auch Phrynichos nnd in seinen älteren Stücken Aeschylos sich ohne die Skenographie des Agatharchos behelfen müssen? Es hat den Römern nicht so sehr am Willen, wie an einem guten Maler gefehlt, der sich auf perspectivische Decorationsmalerei verstand. Der alte Accius (er war mit dem jungen Cicero bekannt, konnte also nicht, wie Teuffel, röm. L. G. 129, 2 angibt, um 650 sterben) hatte in seinen letzten Lebensjahren Gelegenheit, diese Decoration für die Scenerie seiner Stücke zu verwerthen; besondern Nutzen wird sein jüngerer Zeitgenosse Iulius Caesar Strabo daraus gezogen haben. Von nun aber sah man auch die hintere Bühnenwand, die vorher nur mit einer einfachen Tünche überzogen war, mit einer vielfarbigen Perspektive, in der Tragödie eines Königspallastes, verziert. Dass dieser Schmuck in dem steinernen Theater des Pompejus weit reicher geworden

---

[17]) Detlefsen behält die hs. Lesart *imaginem* bei: wie er den Satz construiert, begreife ich nicht.

sein wird, versteht sich von selbst. Sehr wahrscheinlich bezieht sich das Lob *Eudorus scaena spectatur* (Plinius 35, 141) auf einen solchen Decorationsmaler in Rom. Den Luxus der Verzierung mit Statuen, Gemälden, Säulen beschreibt Plinius 36, 114 ff.; es waren aber mehr fremde Kunstwerke als originelle Produkte, welche die Bühne des Scaurus zierten.

XIX. *Scripsit et Sulla dictator ab exercitu se quoque donatum apud Nolam legatum bello Marsico, idque etiam in villa sua Tusculana quae fuit postea Ciceronis pinxit.* Plin. 22, 12.

Sulla hatte im Jahr 665=89 während des Bundesgenossenkriegs die höchste Auszeichnung, den Graskranz, erhalten.

XX. Als Marius von seiner Flucht im J. 667=87 nach Rom siegreich zurückgekehrt war, liess er seine abenteuerlichen Erlebnisse bei Minturnae für das dort gelegene Heiligthum der Marika malen: ὕστερον πίνακα τῶν πράξεων ἐκείνων γραψάμενος ἀνέθηκεν εἰς τὸ ἱερόν. Plut. Mar. 40.

Dass der Triumph des Lucullus und Anderer durch Gemälde ausgezeichnet wurde, lässt sich vermuthen. Bezeugt wird es von Pompejus und Caesar.

XXI. (693 = 61) τῶν δὲ οὐκ ἀφικομένων εἰκόνες παρεφέροντο, Τιγράνους καὶ Μιθριδάτου, μαχομένων τε καὶ νικωμένων καὶ φευγόντων. Μιθριδάτου δὲ καὶ ἡ πολιορκία καὶ ἡ νὺξ ὅτε ἔφευγεν εἴκαστο, καὶ ἡ σιωπή. ἐπὶ τέλει δὲ ἐδείχθη καὶ ὡς ἀπέθανεν αἵ τε παρθένοι αἱ συναποθανεῖν αὐτῷ ἑλόμεναι παρεζωγράφηντο καὶ τῶν προαποθανόντων υἱέων καὶ θυγατέρων ἦσαν γραφαί. Appian. Mithrid. 117.

Es wurde also eine ganze Reihe von Bildern im Triumph umhergetragen, welche nicht allein Schlachten und Belagerungen, eine nächtliche Flucht, endlich den Tod des Königs und der Seinigen darstellten: eine Fülle von Motiven, von deren Ausführung wir uns nach dem Muster des Sophonibabildes keine geringe Vorstellung machen dürfen.

XXII. (707 = 46) Caesar παρήνεγκεν.. αὐτῶν (der Römer) ἐν τοῖσδε τὰ παθήματα ἅπαντα καὶ τοὺς ἄνδρας ἐν εἰκόσι καὶ ποικίλαις γραφαῖς, χωρίς γε Πομπηΐου .... Ὁ δὲ δῆμος ἐπὶ μὲν τοῖς οἰκείοις κακοῖς, καίπερ δεδιώς, ἔστενε καὶ μάλιστα, ὅτε ἴδοι Λεύκιόν τε Σκιπίωνα τὸν αὐτοκράτορα πλησσόμενον ἐς τὰ στέρνα ὑφ᾿ ἑαυτοῦ καὶ μεθιέμενον ἐς τὸ πέλαγος· ἢ Πετρήϊον ἐπὶ διαίτῃ διαχρώμενον ἑαυτὸν, ἢ Κάτωνα ὑφ᾿ ἑαυτοῦ διασπώμενον ὡς θηρίον. Ἀχιλλᾶ δ᾿ ἐφήσθησαν καὶ Ποθεινῷ, καὶ τὴν Φαρνάκους φυγὴν ἐγέλασαν.

Leider weiss man nicht, wohin diese Bilder gebracht wurden, und wie lange sie sich erhielten. Sie können nicht anders als rasch und in grossen Zügen von mehreren Künstlern verfertigt worden sein. Aber für einen lebhaften Kunstbetrieb geben sie ein sicheres Zeugniss.

Ferner wird eine topographische Darstellung nach Art von No. XII. erwähnt.

XXII. *Cum sciat duo illa rei publicae paene fata, Gabinium et Pisonem, alterum ... villam aedificare in oculis omnium tantam, tugurium ut iam videatur esse illa villa quam ipse tribunus pl. pictam olim in contionibus explicabat, quo fortissimum ac summum civem in invidiam homo castus ac non cupidus vocaret.* Cicero pro Sestio 43, 93.

Im J. 687=67 richteten die Tribunen im Interesse des Pompejus heftige Angriffe gegen Lucullus, der damals noch in Asien Krieg führte, unter ihnen A. Gabinius. Um von der kostspieligen Prachtliebe des Feldherrn einen Begriff zu geben, erklärte er öffentlich die damals im Bau begriffene Villa, deren Vollendung erst nach der Rückkehr erfolgte (Plut. Lucull. 39). Er wird also vorzugsweise einen dem capitolinischen Stadtplan ähnlichen Grundriss vorgezeigt haben, was nicht ausschliesst, dass einige Theile im Hochbau vollendet und abgebildet sein mochten.

Untergeordneter Art sind die gewiss nicht wenig zahlreichen Votivbilder auf Holz, sowie die auf Holz und Leinwand gemalten Mordthaten u. dgl., durch die man (gewiss nicht früher als seit Sulla's Quaestionen) vor Gericht auf das Gemüth des Richters zu wirken suchte. (Quintil. 6, 1, 32).

Sehr selten sind auch in diesem letzten Zeitalter der Republik mythologische und religiöse Historienbilder[18]) geblieben: es fehlte in Griechenland selbst an schöpferischen Kräften, und die im letzten Jahrhundert immer häufiger angelegten Pinakotheken füllten sich mit älteren Originalen oder deren Copien. Aber nicht allein mit ihnen.

Denn ein Zweig blühte ganz besonders auf: wie in der Sculptur die Büsten und Porträtstatuen in ungeheurer Zahl und mit trefflicher Wahrheit ausgeführt wurden, so gab es nicht wenige Maler, welche sich ganz oder überwiegend auf das Porträt verlegten, für die verschiedensten Zwecke, Tempel, Pinakotheken, welche die Stelle der Atrien mit vertreten zu haben scheinen, und Bibliotheken.

XXIII. Καίτοι τὴν Φλώραν οὕτω λέγουσιν ἀνθῆσαι καὶ γενέσθαι περιβόητον, ὥστε Καικίλιον Μέτελλον ἀνδριάσι καὶ γραφαῖς κοσμοῦντα τὸν νεὼν τῶν Διοσκούρων κἀκείνης εἰκόνα γραψάμενον ἀναθεῖναι διὰ τὸ κάλλος. Plutarch. Pomp. 2.

Welcher Metellus den von einem Vorfahren L. Metellus Dalmaticus im J. 637=117 bei Gelegenheit seines Triumphes neuerbauten Castortempel ausgeschmückt hat, lässt sich nicht ausmachen. Man könnte an dessen Enkel Q. Metellus Creticus denken, der im J. 692=62 über Kreta, oder an den andern Metellus, der im J. 685=69 mit Pompejus über Spanien triumphierte: aber für beide Jahre scheint Flora, eine Jugendgeliebte des im J. 106 gebornen Pompejus, zu alt gewesen zu sein. Wahrscheinlich war es der Consul des J. 674=80 Q. Metellus, welcher die Herstellung des Tempels übernahm. Denn nach seinem Tode wurde eine Revision des Baus vorgenommen, von welcher Cicero Verr. 2, 1, 49—59 ausführlich redet. Also zu dieser Zeit gab es Porträtmaler in Rom, welche das Bild der schönen Frau so gut zu verfertigen verstanden, dass es wie einer zweiten Helena unter den ohne Frage meistens ältern Kunstwerken aufgestellt zu werden verdiente, mit denen Metellus das Heiligthum zierte. Mehrere Maler der Zeit werden in der That angeführt, mit deren Uebersicht wir diese Skizze beschliessen.

---

18) In die römische Zeit scheint bei Plinius 35, 141 Habron zu gehören; welcher *amicam et Concordiam pinxit ac deorum simulacra.*

Iaia Cyzicena perpetua virgo M. Varronis iuventa Romae et penicillo pinxit et cestro in ebore imagines mulierum maxime et Neapoli anum in grandi tabula, suam quoque imaginem ad speculum, nec ullius velocior in pictura manus fuit, artis vero tantum ut multum manipretiis antecederet celeberrimos eadem aetate imaginum pictores Sopolim et Dionysium, quorum tabulae pinacothecas inplent. Plin. 35, 148.

E diverso Maeniana, inquit Varro, omnia operiebat Serapionis tabula sub Veteribus. hic scaenas optime pinxit, sed hominem pingere non potuit. contra Dionysius nihil aliud quam homines pinxit, ob id anthropographos cognominatus. Plin. 35, 113.

Apud L. Mallium, qui optimus pictor Romae habebatur, Servilius Geminus forte coenabat. cumque filios eius deformes vidisset, ‚non similiter', inquit, ‚Malli, fingis et pingis'. et Mallius ‚in tenebris enim fingo', inquit, ‚luce pingo'. Macrob. Saturn. 2, 2.

Absoluto Gabinio stomachantes alii iudices hora post Antiochum Gabinium nescio quem e Sopolidis pictoribus libertum accensum Gabinii lege Papia condemnarunt. Cicero ad Attic. 4, 16, 12.

Aus diesen Zeugnissen verdienen die beiden letzten eine Rechtfertigung oder Verurtheilung. Die Stelle des ciceronischen Briefs beruht auf einer Conjectur des Bosius, dessen vorgebliche Codices, wie Haupt ind. lect. 1865 bewiesen hat, erfunden sind. Diese Vermuthung ist unrichtig. Denn da Varro's Jugend nicht wohl über das Jahr 658=96 ausgedehnt werden kann, wird Sopolis, der vorher schon ein berühmter Maler war, im J. 700=54, der Zeit jenes Briefes, kaum noch eine Werkstatt gehabt haben. Dann aber war jener Antiochus, der wegen angemassten Bürgerrechts verurtheilt wurde, Accensus des Gabinius, der längere Zeit seit 697=57 in seiner Provinz Syrien sich aufgehalten hatte, wahrscheinlich, wie sein Name andeutet, ein Syrier. Er konnte also nicht zugleich als Maler in Rom bei Sopolis beschäftigt sein. Die handschriftliche Lesart gibt *nescio quem solidis pictoribus*, wonach man mit einer leichten Aenderung und Umstellung zu schreiben hat: *nescio quem libertum, accensum Gabinii, solidis pectoribus lege Papia condemnarunt.*

Die andere Stelle bestimmt das Zeitalter des Mallius nicht. Dürfte man bei Plutarch a. d. a. St. mit Drumann R. G. 4, 542 Geminus lesen, so wären in Servilius Geminus und Mallius offenbar Zeitgenossen des Pompejus zu erkennen. Aber der Freund des Pompejus und der nächste Liebhaber der Flora heisst dort dreimal Geminius; es war also wahrscheinlich der Sohn des Praetors von Macedonien, der im Jahr 662=92 unglücklich gegen die Thracier kämpfte (Borghesi 2, S. 247). Aber die Anekdoten bei Macrobius sind sämmtlich älter als die Kaiserzeit; ferner kömmt auch der Beiname des Servilius in der Kaiserzeit nicht mehr vor (Borghesi 1, 447); wir haben uns also nach einem Manne des Namens aus dem letzten Jahrhundert umzusehen. Denn dass er nicht früher gelebt hat, macht der leichtfertige Ton der Unterhaltung wahrscheinlich. Ohne Zweifel war es entweder der M. Servilius, der im J. 703=51 der Repetunden angeklagt wurde, also vorher eine Provinz verwaltet hatte (Cic. ad fam. 8, 8, 3. ad Att. 6, 3, 10), oder dessen, wie es scheint, ältester Sohn, der im J. 710=44 das Tribunat bekleidete (Cic. ad famil 12, 7, 1. Philipp. 4, 6, 16). Denn der Vorname Marcus ist gerade der Familie der Gemini eigenthümlich. L. Mallius stammte aus einem ansehn-

lichen Geschlechte und stand mit vornehmen Männern in vertrautem Verkehr; Varro scheint ihn nicht erwähnt zu haben; wenigstens nennt ihn Plinius 35, 20 nicht unter den Künstlern von Stande. Welcherlei Art von Kunst er betrieb, wird nicht gesagt; der Witz des Servilius führt auf das Porträt; er mag etwas jünger gewesen als die drei vorher genannten, unter denen Dionysios doch wohl von dem Anthropographos unterschieden werden muss.

Auch Serapions Zeit steht nicht fest, da nicht allein neue, sondern auch alte Originale am Forum von den Aedilen ausgestellt zu werden pflegten. Indessen spricht die grosse Ausdehnung eines Werkes eines sonst nicht berühmten Künstlers für gleichzeitige Verfertigung in Rom, das Lob, welches ihm Varro zollt, für eine Beschäftigung im Interesse des Pompejus, dessen Theater jede Art von Schmuck zuliess und beförderte.

Anhang.

Durch gütige Schenkung des Herrn Medicinalraths Dr. Vogt ist die Sammlung der Universität in den Besitz einer Original-Quittung des berühmten Bildhauers Riemenschneider gekommen, die ich mit den Erläuterungen des Hrn. Prof. Lexer nachstehend abdrucke. Ich füge hinzu, dass das Werk wirklich ein Altarbild war und nach der Beschreibung des Dechanten Kratzer aus dem J. 1612 (Reininger, Münnerstadt S. 79) die vier Kirchenlehrer und die Geschichte der Büsserin Magdalena, der Patronin der Pfarrkirche zu Münnerstadt, darstellte. Zwei der Tafeln sind noch vorhanden und an den Wänden im Chor angebracht. Der deutsche Orden, dessen Comthur Molitor war, hatte die Pfarrei damals inne.

Ich Dill [1]) Rimenschneider, bildtschniczer, bürcher [2]) czu Würczpurck, beken mit disser meiner eichen hant geschrifft für mich und alle meine erben, das ich von dem erssamen herren her Nicklausen Molitoren, ckomotrer [3]) czu Munnerstat, XX gülden empffangen hab von wechen [4]) der baubmeister [5]) der pfarrkirchen czu Munnerstat auff die thaffel [6]), die ich in [7]) machen sol, die mir verdinck [8]) ist umb hundert und fünff und fierczick gülden [9]); der sach ich sie gvitt [10]), ledich und loss für mich und alle meine erben. des czu warrer beckennung hab ich mein sichel czu ent dieser schrifft gedrück auff mantach [11]) nach Vinczenz in dem czvey und neunczichesten jar der mindern zall [12]).

(Ich Dill Riemenschneider, Bildschnitzer, Bürger zu Würzburg, bekenne mit dieser meiner eigenhändigen Schrift für mich und alle meine Erben, dass ich von dem ehrbaren Herrn Nikolaus Molitor, Comthur zu Münnerstadt, 20 Gulden empfangen habe auf Veranlassung der Baumeister der Pfarrkirche zu Münnerstadt, als Abschlagszahlung für das Altarbild, das ich ihnen vertragsmässig fertigen soll um 145 Gulden; derselben (20 Gulden) sage ich sie quitt, ledig und los für mich und meine Erben. Zur Bekräftigung der Wahrheit dieses Bekenntnisses habe ich am Ende dieser Schrift mein Siegel aufgedrückt am Montage nach Vinzenz in dem 92. Jahr dieses Jahrhunderts). [Siegel.]

Anmerkungen.

Der Abdruck ist diplomatisch genau, nur wurden die wenigen Abkürzungen aufgelöst und die zwei Punkte über dem u weggelassen, wo sie nur das u-Zeichen bedeuten; statt des anlautenden v (in vnd, vmb) wurde u gesetzt, und die jetzt übliche Interpunction eingefügt.

[1]) Dill oder Dillman ist Koseform von Aegidius s. W. Wackernagel in Pfeiffer's Germania 5, 339 f.

[2]) bürcher = bürger mit mitteldeutschem ch statt des hochdeutschen g wie auch in den folgenden eichen, wechen, sach, ledich, sichel, mantach.

[3]) ckomotrer = mhd. kommentiur, Comthur (aus altfranz. commendeor, lat. commendator) s. Lexers mhd. Wörterb. 1, 1670, wo die verschiedenen Nebenformen dieses Wortes angeführt sind. Der Comthur Niclaus Müller (Molitor) erscheint in einer Urk. v. J. 1480 in N. Reiningers Münnerstadt (Würzburg 1852) Anhang S. XLIV.

[4]) von wechen = von wegen, von Seite, auf Anlass.

[5]) baubmeister = mhd. bûwemeister.

[6]) thaffel, geschnitzte Tafel, Schnitzwerk, Altarbild, s. Lexer 2, 1410.

[7]) in, ihnen.

[8]) verdinck = verdinget (wie später gedrück für gedrücket), vertragsmässig übergeben, in Accord gegeben.

[9]) hundert und fünff und fierczick gülden dürften einem heutigen Werte von circa 360 Thalern entsprechen, vgl. Chroniken der Deutschen Städte 1, 224 ff. 5, 422 ff.

[10]) gvitt = mhd. quît, quit, los ledig, frei. Aus franz. quitte, mittellatein. quitus, lat. quietus wol mit Anlehnung an das deutsche wette, s. Lexer 2, 327.

[11]) mantach = mhd. mântac, Montag.

[12]) die minder zal oder die minder jarzal, die Zeitrechnung innerhalb eines Jahrhunderts, Gegensatz zu die merer zal, die Zälung nach Jahrhunderten, s. Schmeller's bayer. Wörterbuch 4, 248.

Druck der Stahel'schen Buchdruckerei in Würzburg.